

О ВЛИЯНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА НА КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Обозначенный в наименовании статьи исторический период примечателен не только повышенным интересом композиторов к жанрам камерно-инструментальной музыки (то есть к малым музыкальным формам), но также ярким расцветом виолончельного исполнительского искусства, вознесшим этот инструмент на пик популярности. Как отмечает Е. Щелкановцева, «...никогда еще история исполнительства не называла такого количества выдающихся имен, не знала такого разнообразия творческих индивидуальностей, такого владения профессиональным мастерством, как в XX веке» [8, 11]. Но для того, чтобы виолончель заняла столь важное место в музыкальной культуре, должна была быть проделана титаническая работа предшествующих поколений виолончелистов по развитию, усовершенствованию, пропагандированию своего инструмента, по формированию традиций виолончельной школы и, наконец, по созданию в сотрудничестве с композиторами разнообразного в жанровом отношении репертуара.

В четырехтомном труде «История виолончельного искусства» [2; 3] музыковедом и виолончелистом Львом Соломоновичем Гинзбургом подробно исследован процесс формирования виолончельного исполнительства от доклассической эпохи до 70-х годов XX века, дана обобщенная характеристика национальных композиторских школ, исполнительских традиций, представлен объемный обзор виолончельной литературы от крупных форм до миниатюр. В период становления виолончельной школы корпус необходимых сочинений формировали сами исполнители с тем, чтобы продемонстрировать не только выразительные и технические возможности своего инструмента, но и виртуозное мастерство автора музыки. В дальнейшем, все более привлекая к себе интерес профессиональных композиторов, виолончель становится инструментом, способным к воплощению общечеловеческих, философских идей. Существенно расширяется сфера его применения: виолончель предстает

как инструмент оркестровый, ансамблевый и сольный; она приобретает возможность соревноваться с оркестром, ничуть не уступая его мощи, а также затрагивать тонкие струны человеческой души в камерных концертах.

Цель данной статьи состоит в следующем:

- во-первых, раскрыть причины «камернизации» виолончельной литературы (в XX веке камерная музыка уравнивается в своих правах с сольным и сольно-оркестровым видами музицирования);
- во-вторых, осмыслить влияние исполнителей на эволюцию камерной музыки для виолончели и фортепиано;
- в-третьих, показать, что расцвет виолончельного исполнительства в первой половине XX века совпал с периодом превалирования камерных жанров для виолончели и фортепиано в творчестве представителей различных композиторских школ.

Еще в конце XIX века П. И. Чайковский отмечал, что данный «инструмент, обладающий звуком необыкновенно красивым, перестал вызывать творческое вдохновение композиторов...» (цит. по [8, 11]). Однако уже во второй половине XX века Л. Гинзбург констатировал: «За три четверти нашего столетия для виолончели написано огромное количество произведений, почти равное числу сочинений для скрипки (а в последние десятилетия, вероятно, и для фортепиано)...» [3, 331]. Столь резкое изменение ситуации оказалось возможным благодаря плеяде великих мастеров-виртуозов, невероятные возможности виолончели. В тесном сотрудничестве (а нередко в соавторстве) с исполнителями композиторы XX века создают произведения для виолончели и фортепиано, которые по своей содержательной глубине и технической сложности не уступают другим камерно-инструментальным ансамблям.

Говоря о виолончели – инструменте, сыгравшем в музыке XX века одну из ведущих ролей, интересно выяснить, как могло случиться, что инструмент, выполнявший в оркестровой фактуре пре-

имущественно басовую и гармоническую функции или функцию сопровождающего инструмента в музыкальных ансамблях, занял в XX веке прочные позиции равноправного участника оркестрового и камерного музицирования. В этом плане трудно переоценить вклад в этот процесс крупнейших представителей виолончельного искусства различных эпох, оказавших огромное влияние на формирование различных западноевропейских национальных школ и создавших прочную базу для исполнительства в XX веке. Вспомним некоторые имена и творческие достижения.

Луиджи Боккерини – наследник стиля рококо и создатель классической виолончельной техники. Разработал приемы игры на подставке и тем самым расширил границы виолончельного грифа; в не меньшей степени обогатил ресурсы пальцевой беглости и техники смычка.

Бернхард Антон Ромберг – представитель музыкального классицизма. Обладал виртуозностью, лишенной внешней эффектности, которая базировалась на отточенной классической технике. Поражал монументальностью и грандиозностью исполнения. Известен в истории виолончельного искусства как непримиримый противник салонной чувствительности, сторонник содержательной полноты музыки.

Адриен Франсуа Серве – представитель виртуозно-романтического направления. Начав музыкальную карьеру в качестве скрипача, он перенес в сферу виолончельной игры некоторые исполнительские приемы, характерные для бельгийской скрипичной школы – легкость, элегантность, изящество, полетность штрихов, бесконечность vibrato, усиливающего выразительность кантилены.

Остановимся на характеристике исполнительской манеры последнего. А. Серве существенно реформировал технические возможности своего инструмента, придав звучанию виолончели подвижность и тембровую красочность. Л. Раабен пишет: «...его достижения в области пассажных видов фактуры дали возможность последующим поколениям виолончелистов и композиторам, писавшим для виолончели, создать новую систему выразительных средств» [6, 110]. Современники, оценивая игру А. Серве, неизменно отзывались о ней в превосходной степени. Так, В. Одоевский причиной выдвижения столь яркой артистической фигуры в романтический период считал влияние романтического стиля, в условиях которого наиболее многогран-

но раскрывается потенциал исполнителя и инструмента: «...под его (А. Серве. – Н. Б.) смычком виолончель потеряла тот степенный, важный, спокойный и ... немножко монотонный характер игры, ... виолончель последовала за веком и приняла характер страстной и бурной...» [5, 186].

Активная гастрольная деятельность многих концертирующих виолончелистов XIX века вызвала желание все большего числа начинающих музыкантов из разных стран учиться игре именно на этом инструменте. Существует немало примеров, когда молодой музыкант, первоначально осваивая другой инструмент (скрипку или фортепиано), под сильным впечатлением от игры виолончелиста начинал занятия по классу виолончели. Для этого была необходима особая атмосфера. Л. Гинзбург не случайно обращает внимание читателей на поразительную по размаху концертную деятельность А. Серве. Этот «виолончельный Паганини» за сорок лет «дал в различных странах Европы свыше десяти тысяч концертов» [3, 33].

Единственный в своем роде исполнитель, А. Серве представлял повсеместно распространившуюся традицию. В виртуозно-романтическую эпоху только концертирующие виолончелисты сами создавали себе репертуар, сочиняя главным образом виртуозные произведения, поскольку в данный исторический период выдающиеся композиторы практически не писали музыку для этого инструмента. И хотя исполнители увлекались виртуозной стороной игры, доводя технические трудности до грани возможного, тем самым они стимулировали интерес композиторов к виолончели как концертному инструменту, побуждали их к созданию виолончельного исполнительского репертуара. Об этой роли исполнителей пишет Л. Гинзбург: «...в свое время (наряду с произведениями Ромберга, особенно в его собственном исполнении) они соответствовали вкусам концертной публики и способствовали повышению интереса к виолончели не только со стороны слушателей, но и со стороны композиторов – они открывали в этих произведениях новые и богатые по многообразию технические средства выражения, свойственные данному инструменту» [3, 47–48].

Несомненен и тот факт, что концерты Б. Ромберга и А. Серве в русских городах способствовали популяризации виолончели в России. Последствия этих гастрольных поездок более чем примечательны: русская виолончельная школа, сложив-

шаяся под руководством К. Давыдова, постепенно входила в число ведущих исполнительских школ. Х. Беккер в кратком обзоре эволюции виолончельного искусства, говоря о «великолепном тройственном созвездии» имен Ромберга, Серве и Давыдова, подчеркивает, что русский виолончелист, воспринявший и развивший достижения первых двух, следовал по пути углубления музыкальной выразительности» [3, 90].

Продолжая традиции виолончелистов XIX века в плане сочинения произведений для своего инструмента, К. Давыдов стремился уделять внимание не внешним эффектам «виртуозничества», а выразительным возможностям инструмента, исходя из природы виолончели, голос которой, близкий по тембру человеческому голосу, обладает потрясающей гибкостью. Кантилена в творчестве К. Давыдова восстановила свое значение главного выразительного средства, что получило дальнейшее развитие в русском музыкальном искусстве. Это проявилось, в частности, в произведениях, написанных для виолончели и фортепиано в начале XX века: в сонатах С. Рахманинова, Н. Мяскового и других композиторов. В противовес «пассажистик» салонного музицирования кантилена стала мощным средством эмоционального воздействия; разнообразные приемы виолончельной техники, в том числе и кантилена, приходят в гармонию с художественным замыслом музыкального произведения.

В своих виолончельных концертах К. Давыдов опирался на принципы симфонизма: в его трактовке жанра концерта виолончель и оркестр выступают на равных правах в интонационном развертывании драмы. Такая интерпретация жанра, по-видимому, связана с тем, что в творчестве русского музыканта сольно-концертное исполнительство по значимости не уступало камерному. Стремясь к расширению виолончельного репертуара, к обогащению его ценными в художественном отношении музыкальными произведениями, К. Давыдов «впервые отводит видное место в своих концертных программах камерной художественной литературе – сонатам для виолончели и фортепиано», – на что указывает Л. Гинзбург [2, 43]. Исследователь называет также имена авторов исполняемых сочинений и их исполнителей: «К. Ю. Давыдов неоднократно исполнял сонаты Бетховена, Мендельсона, Шопена, Рубинштейна, Брамса, Сен-Санса с такими замечательными партнерами, как русские пианисты А. Рубинштейн, А. Есипова, С. Танеев,

В. Сафонов, а также Ф. Лист, К. Сен-Санс, Э. Д'Альбер, С. Метнер, И. Венявский, Г. Бюлов и другие» [2, 43].

Другой стороной исполнительской деятельности К. Давыдова явилось формирование традиций виолончельного исполнительства, которые состоят в полнейшем отказе от внешней манерности и аффектации в пользу внутреннего художественного перевоплощения и подчинения исполнительской технике раскрытию музыкального содержания исполняемого произведения. Его новаторство особенно заметно на фоне типичной для той эпохи манеры: популярная виолончельная литература и вновь создаваемые сочинения (в частности, многочисленными эпигонами Б. Ромберга и А. Серве), находилась, как отмечает Л. Гинзбург, на предельно низком художественном уровне [2, 71]. «Уже в начале своей артистической деятельности он почти полностью отказывается от модных в те времена многочисленных салонных фантазий и вариаций на оперные и другие популярные мотивы...» – отмечает исследователь [2, 71]. Выдающегося виолончелиста привлекают произведения серьезных композиторов. Однажды, прослушав в исполнении ученицы Л. Ауэра С. Нани скрипичный романс Бетховена (G-dur), он сокрушенно воскликнул: «Отчего для виолончели нет такой музыки, как этот романс!» (цит. по [2, 71]).

Подобно К. Давыдову многие виолончелисты XIX века в стремлении расширить и обогатить свой репертуар художественно ценными произведениями пополняли его собственными транскрипциями (для виолончели и фортепиано) произведений, написанных композиторами для других составов. Так, немецкий виолончелист Ф. Грюцмахер сделал переложения для виолончели и фортепиано скрипичных сонат Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана и А. Рубинштейна¹; французскому виолончелисту О. Франкомму принадлежат транскрипции скрипичных сонат В. Моцарта и Л. Бетховена; итальянскому виолончелисту А. Пиатти – транскрипция сонат Й. Гайдна. Французский виолончелист, ученик О. Франкомма Ж. Дельсар – автор виолончельной транскрипции скрипичной сонаты С. Франка; в 1897 была издана виолончельная транскрипция (в тональности D dur) скрипичной сонаты И. Брамса (op. 78, G-dur). Данный список

¹ Однако широкого практического применения эти транскрипции не получили.

можно продолжить, но и приведенные примеры свидетельствуют об устойчивости названной тенденции. Не только исполнители, но и сами композиторы создавали переложения для виолончели произведений, изначально написанных ими для других составов или инструментов², – настолько велико было воздействие их современников-виолончелистов.

В своем желании исполнять как можно больше лучших образцов музыкальной классики виолончелисты способствовали возвращению к жизни многих забытых и часто находящихся в рукописном виде барочных произведений. Так, Ф. Грюцмахер, наряду с изданием виолончельных концертов Л. Боккерини и Й. Гайдна, опубликовал сонаты Ф. Джеминиани, а также включил в сольный репертуар гамбовые сонаты И. С. Баха, Г. Генделя и К. Ф. Э. Баха в собственной редакции. Линию Ф. Грюцмахера продолжил немецкий виолончелист К. Шрлдер, в его редакции получили распространение виолончельные сочинения целого ряда композиторов: Б. Марчелло и Д. Боноччини, Б. Пасквалини и Я. Черветто, К. Гаспарини и А. Вандини, С. Ланцетти и Г. Грациоли, Л. Боккерини и других. Французский виолончелист Ж. Десверт, ученик А. Серве, дополнил общую картину, опубликовав сонаты Д. Мартини, Д. Боноччини, Б. Пасквалини, Ж. Лойе и Ж. Триклира. Благодаря этим редакторским работам произведения старых мастеров прочно вошли в педагогический и концертный репертуар многих поколений виолончелистов.

Итак, во второй половине XIX века на смену чисто виртуозной игре и салонной манере приходят иные художественно-эстетические ценности. Все заметнее становится воздействие виолончели «на ум и сердце» слушателя, выразительные возможности инструмента существенно расширяются от поэтически сдержанных высказываний до эмоциональных подъемов и романтических взлетов фантазии.

С течением времени в сфере виолончельного исполнительства происходит специализация композиторской, исполнительской и педагогической деятельности. Солисты уже не испытывают необходимости создавать музыкальные композиции,

опираясь на свои силы и возможности. Они осознают, что каждый из видов музыкальной деятельности требует особого мастерства. Это различие метко охарактеризовано в остроумном высказывании немецкого виолончелиста Ф. Куммера: «Небольшое количество нот, сыгранных на виолончели, часто производит больший эффект, чем многочисленные и трудные пассажи» [3, 68].

Во второй половине XIX века крупнейшими композиторами был создан ряд камерных произведений, которые по своей значимости не только не уступали общепризнанным произведениям данного жанра, но зачастую относились к лучшим из них. Для виолончелистов, стремившихся к совмещению сольной, камерной и оркестровой деятельности, нормой стало включение в концертные программы камерных сонат. В репертуаре конца XIX – начала XX века, наряду с барочными сонатами, прочно укоренились вариации для виолончели и фортепиано Л. Бетховена и Ф. Мендельсона, сонаты Л. Бетховена и Ф. Мендельсона, Ф. Шопена и Э. Грига, К. Сен-Санса и Р. Штрауса, А. Рубинштейна и других. Исполнители непременно включали в музыкальные программы только что написанные композиторами произведения, нередко играя их по рукописному тексту автора. Они горячо пропагандировали их и часто принимали участие в редактировании своей партии при издании апробированных в концертах сочинений. Так, заслугой немецкого виолончелиста Ф. Грюцмахера явилось издание всех виолончельных произведений Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена и Р. Шумана. Благодаря ему в конце XIX и в начале XX столетия многие музыканты в своей концертной и педагогической практике имели возможность обращаться к эталонным образцам виолончельной музыки.

Более того, собственными талантливыми интерпретациями вновь создаваемых сочинений виолончелисты вдохновляли композиторов. Известно, что, «услышав в Вене прекрасное исполнение Р. Гаусманом и М. Баумейер своей сонаты e-moll, Брамс пообещал сочинить для этого виолончелиста новое произведение» [3, 77]. По свидетельству современников, Р. Гаусману первым удалось представить публике сонату И. Брамса в наиболее выгодном свете, «чего до него не смогли сделать все концертирующие виртуозы, если они вообще брались за это, считавшееся неблагодарным, но содержательное произведение молодого мастера» [3, 77]. М. Кальбек отмечает, что исполнительский стиль

² Например, А. Дворжаку принадлежат авторские транскрипции двух «Славянских танцев» ор. 46, № 3 и № 8, а также фортепианной пьесы «Лесная тишь» ор. 68 № 5; Б. Барток создал переложение для виолончели и фортепиано Рапсодии № 1 для скрипки и фортепиано (1928) по заказу чешского виолончелиста Г. Вигана.

виолончелиста выгодно отличался от манеры многих его современников: «Они не имели ни большого тона, ни интенсивного проникновенного музыкального чувства, без которых соната, особенно в крайних частях, не может исполняться. Казалось, она только и ждала Роберта Гаусмана» [3, 77].

В силу многих причин исполнительский стиль стал объектом пристального внимания исследователей в XX веке. «Принято считать, что стиль исполнения формируется под влиянием ведущих композиторских школ. Но важен и обратный процесс: влияние исполнителей на кристаллизацию музыкально-творческого почерка эпохи. Есть артисты-колоссы, гипнотизирующие своей личностью воображение композиторов. Своим блестящим мастерством и всеобъемлющей фантазией, взлетами артистического темперамента они открывают новые перспективы художественного и виртуозного развития», – справедливо утверждает Т. Грум-Гржимайло [4, 51]. Эти слова, посвященные исполнительскому творчеству М. Ростроповича – выдающегося виолончелиста XX века, можно отнести и к виолончелистам XIX века, которые также были включены в «среду взаимовлияний», в условиях которой композиторами-романтиками создавались величайшие произведения для виолончели.

На примере сонат для виолончели и фортепиано И. Брамса прослеживается типичная для второй половины XIX века тенденция сближения жанров камерной сонаты и концерта, на которую обратил внимание Л. Гинзбург. Он указывает на сходство жанровых образцов: «Виолончелист... (в камерных произведениях. – Н. Б.) встречается с требованиями, не уступающими требованиям, выдвигаемым концертным жанром» [3, 146]. Примечательна его характеристика упоминавшейся выше сонаты И. Брамса: «Художественная ценность этой сонаты определяется богатством содержания, выразительностью образов и симфоничностью их развития, красочностью музыкального языка, нередко приближающегося к оркестровому» [3, 146]. В этом списке главным признаком, определяющим сходство сонаты и концерта, является их симфоничность, понимаемая как интенсивность интонационных преобразований тематизма.

На протяжении следующего XX века заметно эволюционируют представления о семантике виолончельных звучаний. Если в начале XIX века виолончель – «„инструмент души“, пригодный глав-

ным образом для выражения сентиментальной лирики» [3, 87], то уже в конце XIX – начале XX столетия исполнители превращают ее в инструмент духовной стойкости. «Виолончель – мужественный инструмент, способный более чем какой-либо другой смычковый инструмент, наряду с полнотой чувства, воплощать рыцарское, полное силы, возвышенное начало», – отмечает Х. Беккер [3, 87]. В XX веке расширяется спектр семантических градаций звучания инструмента; теперь он включает не только драматическое начало, но также скорбные, исповедальные, а кроме того и героические по тону высказывания.

Серьезное отношение композиторов к виолончели в жанре камерной сонаты во многом связано с тем, что сами виолончелисты находили в камерных сочинениях возможности для создания атмосферы предельно откровенного диалога со слушателем. В силу данного обстоятельства содержательный потенциал камерных жанров получил возможность вступать в соперничество с яркостью и масштабностью виртуозного концерта. Как констатирует Л. Гинзбург, в русской виолончельной музыке XIX века жанр концерта не получил особого распространения [2, 72]. В этот период и в дальнейшем наблюдается тяготение композиторов к камерной сонате – дуэту виолончели и фортепиано как наиболее мобильному составу, способному играть на различных концертных площадках и сценах (при этом камерная соната вполне сопоставима по художественной значимости с жанром концерта). По мере развития техники звукозаписи в XX веке постоянные выступления на радио малых составов и студийные репетиции с их участием также способствовали популяризации камерной музыки.

Нередко композиторы вместе с виолончелистами составляли дуэтный ансамбль. Игра с прекрасными исполнителями камерной музыки вдохновляла пианистов-композиторов на написание дуэтных сонат. Так, например, пианист и композитор Л. Николаев, выступая с виолончелистом И. Прессом (участником знаменитого «русского трио») в камерном дуэте в 1916 году, исполнял цикл виолончельных сонат Л. Бетховена, а также сонаты Э. Грига и С. Рахманинова. Эти концерты, думается, обусловили создание им Сонаты для виолончели и фортепиано op. 18 в 1922 году.

Разумеется, композиторы-пианисты в опусах, посвящаемых конкретным виолончелистам, ори-

ентировались на их исполнительский стиль. Те же виолончелисты часто являлись не только первыми исполнителями, но и первыми редакторами виолончельной партии данных произведений. В качестве примеров можно привести следующие:

С. Рахманинов Сонату ор. 19 (g-moll, 1901) посвятил А. Брандукову (первое ее исполнение публича услышала в дуэте композитора и виолончелиста);

Н. Терещенко – Сонату ор. 31 (1900) – А. Вержбиловичу;

Ф. Акименко – Сонату ор. 37 (D-dur, 1905) – Е. Белоусову (в январе 1909 виолончелист исполнил ее с автором на концерте, организованном Кружком Любителей русской музыки, ранее Е. Белоусов играл ее с автором по рукописным нотам в январе 1907);

Е. Белоусову посвятили свои сонаты *Н. Мясковский* (ор. 12, D-dur, 1911–35) и *А. Гречанинов* (ор. 113, E-dur, 1927), этот виолончелист был первым исполнителем сонаты и редактором своей партии;

Д. Шостакович Сонату ор. 40 (d moll, 1934) написал для В. Кубацкого;

Вторая соната для виолончели и фортепиано *Н. Мясковского* ор. 81 (1948–1949) и Соната *С. Прокофьева* ор. 119 (C dur, 1949) посвящены молодому М. Ростроповичу;

К. Эйгес Сонату ор. 51 (c-moll, 1945) адресовал А. Стогорскому.

Устойчивость тенденции подтверждают и многочисленные сходные явления, присутствующие в западноевропейской камерной музыке:

М. Регер Сонату ор. 116 (1910) посвятил немецкому виолончелисту Ю. Кленгелю (композитор неоднократно играл ее с этим исполнителем);

А. Казелла – Сонату № 1 ор. 8 (1906) – П. Казальсу;

Г. Форе – Сонату № 1 ор. 109 (d-moll, 1917–1918) – виолончелисту Л. Хассельмансу;

для П. Фурнье создают свои произведения *Ф. Пуленк* (Соната, 1940–1948) и *Б. Мартину* (Соната № 1, 1939);

Б. Мартину свою Вторую сонату (1941) посвятил чешскому виолончелисту Ф. Рыбке, а еще одно камерное произведение – Вариации на тему Россини (1942) – Г. Пятигорскому;

для Г. Пятигорского написана Соната (1948) *П. Хиндемита*, этот же виолончелист совместно с *И. Стравинским* участвовал в создании транскрипции сюиты «Пульчинелла» для виолончели и

фортепиано (1932), известной под названием «Итальянская сюита»;

Э. Картер сочинил Сонату (1948) для виолончелиста Б. Грингауза.

Данная традиция, охватывающая первую половину XX века, продолжается и во второй половине столетия, а к концу века создаются произведения, посвященные памяти выдающихся виолончелистов предшествующих поколений. Популярность камерного состава «виолончель-фортепиано» в первой половине XX столетия настолько велика, что многие композиторы свою творческую деятельность начинают именно с произведений, написанных для этого состава. Сонаты для виолончели и фортепиано Л. Капперовой, И. Крыжановского (1903), Н. Потоловского (1905), А. Юрасовского (1911) относятся к их первым опусам. Соната-баллада для виолончели и фортепиано М. Гнесина ор. 7 (cis moll, 1909) – его первое сочинение в области камерной музыки, первым ее исполнителем был П. Казальс, который в дуэте с А. Зилоти сыграл сочинение 2 декабря 1910 года в Москве, а 5 декабря – в Петербурге.

Вообще имена и исполнительские стили П. Казальса и М. Ростроповича притягивают внимание композиторов всего мира. Их творческие достижения настолько значительны, что позволяют весь XX век считать «золотым веком» виолончели [8, 11]. П. Казальс стремился оказать помощь и начинающим композиторам, и тем, кто, по его мнению, оказался «забыт» или несправедливо не получил признания. К последним он относит Э. Моора, Д. Тови, Ю. Рёнтгена³, всячески пропагандируя их сочинения. В противоположность ему М. Ростропович буквально «терроризирует» композиторов, с которыми пересекается его творческий путь. Например, он «подтолкнул» Д. Кабалевского к завершению произведения за один месяц; услышав в разговоре с композитором, что у него есть наброски виолончельной сонаты, М. Ростропович, как уточняет Л. Раабен, заранее вставил сочинение в план своих концертов [6, 233]. В интервью корреспонденту парижской газеты «Русская мысль» исполнитель так объясняет свою позицию: «...посколь-

³ Э. Моор (1863–1931) – венгерский композитор и пианист, написавший 7 виолончельных сонат; Д. Тови (1875–1940) сочинены в 1900 году соната ор. 4 и «Элегические вариации» ор. 12 для виолончели и фортепиано; Ю. Рёнтген (1855–1932) – нидерландский композитор, создавший 14 виолончельных сонат, а также другие произведения для виолончели и фортепиано.

ку я играю на виолончели, а виолончельный репертуар довольно-таки бедный по сравнению с репертуаром фортепианным и скрипичным, то всю жизнь я во многом посвятил тому, чтобы заставить композиторов талантливо писать для виолончели...» [4, 313].

Уже в конце 60-х годов наблюдается заметное увеличение числа виолончельных произведений. «Ростропович привлек такое внимание к виолончели, что даже косвенно воздействовал на композиторов. Виолончель стала „модным“ инструментом, для которого создается огромное количество произведений в различных жанрах. В Советском Союзе за последние годы количество виолончельных сочинений в крупных формах сонаты и концерта оставило за собой далеко позади аналогичную литературу для скрипки и, пожалуй, даже для фортепиано», – пишет Л. Раабен [6, 232]. К выводам исследователя необходимо добавить, что в творчестве практически всех композиторов советского периода, принадлежащих к различным национальным школам, непременно есть камерные опусы для дуэта виолончели и фортепиано. В этом ряду преобладают такие жанры, как *соната, сюита, вариации, цикл романтических миниатюр*. Если до 60-х годов особой популярностью пользуется соната, то в дальнейшем наравне с сонатой, которая зачастую преобразуется в одночастную поэму, на первый план выступают многочастные произведения – циклы пьес и сюиты (или партиты). А к концу столетия усиливается тенденция обозначать опус более обобщенно – как «Дуэт» (Duo), в силу растущей индивидуализации композиторских замыслов.

Обратим внимание на две рецензии (одна написана в начале века, другая – примерно через 50 лет), характеризующие глубокие перемены, произошедшие в течение XX века в сфере виолончельной литературы. В отзыве на концерт И. Пресса, который петербургская публика услышала в январе 1914 года, В. Каратыгин, указывая на несовершенство репертуара, отмечал, что «современному виолончелисту приходится либо продуцировать вещи в музыкальном отношении бессодержательные, либо обращаться к старикам» [2, 327]. Через полвека рецензию на «триаду» концертов, состоявшихся осенью 1961 года и посвященных творчеству советских композиторов, Т. Гайдамович начинает с обобщающего наблюдения: «Вот и развеян окончательно миф о скудости нашего виолончельного

концертного репертуара...» [1, 96]. На протяжении трех вечеров были сыграны сонаты Д. Шостаковича и Н. Мясковского, В. Шебалина и Ю. Шапорина, М. Вайнберга и Ю. Левитина, Б. Чайковского и пьесы Е. Голубева и Л. Книппера. В произведениях М. Вайнберга, Ю. Левитина и Б. Чайковского фортепианную партию исполняли авторы. На это знаменательное событие отозвался и Л. Раабен: «Многое из сыгранного было инспирировано самим Ростроповичем. Артист словно открыл шлюзы советского композиторского творчества, чтобы наполнить до краев виолончельный репертуар современности» [6, 240].

На решающую роль исполнителей в музыкальном искусстве XX века указывает М. Ростропович. В выступлении 1962 года он выдвинул особые требования к музыканту-исполнителю, который не может ограничиваться только сферой интерпретации. Его деятельность должна протекать по трем направлениям: 1) концертные выступления; 2) преподавание; 3) стимулирование композиторского творчества [7, 14–15]. Провозгласив в XX веке тезис о том, что «исполнитель – это прежде всего добытчик нового в искусстве, неустанно будоражащий мысль композитора, его интерес к репертуару для того или иного инструмента» [7, 15], М. Ростропович в своей творческой судьбе обобщил достижения многих поколений виолончелистов, участвовавших в создании концертного репертуара для своего инструмента (в частности, в области камерно-ансамблевых жанров) и подготовивших почву для расцвета виолончельного исполнительства.

Только в первой половине XX века было создано свыше 130 сонат для виолончели и фортепиано, множество сюит, вариаций, партит, циклов пьес и других камерных произведений. Во второй половине столетия композиторы продолжали писать для этого дуэта, но к концу века в камерной музыке крепла иная тенденция, связанная с отказом от классических составов. Композиторов увлек поиск в области нетрадиционных сочетаний инструментов и тембров.

Таким образом, в исторической эволюции данного вида музицирования, можно выделить следующие этапы:

– классический камерный дуэт виолончели и фортепиано, где оба инструмента ансамбля равноправны (сформировался в творчестве Л. Бетховена – 5 виолончельных сонат, ряд вариаций);

– немногочисленный корпус сочинений для виолончели и фортепиано обогащается произведениями композиторов-романтиков;

– расцвет виолончельного исполнительства в первой половине XX века, когда наблюдается бурный рост ансамблевого репертуара, тесно связанный с выдвиганием плеяды выдающихся виолончелистов;

– характерное для современного этапа соавторство исполнителей и композиторов, продолжающих заложенные ранее традиции.

Все вышеизложенное позволяет осмыслить более общие проблемы бытования и эволюции му-

зыкальных жанров. По-видимому, при их изучении важно учитывать не только факторы, воздействующие на жанровые предпочтения композитора и его авторский почерк (контекст эпохи, национальную школу), но и факторы, связанные с деятельностью исполнителей. Мощные «магистральные течения», порождаемые яркими исполнительскими фигурами, оказывают не менее существенное влияние на преобразование камерно-инструментальных жанров. Поэтому в ряду факторов, обеспечивающих популярность того или иного жанра в конкретную историческую эпоху, значительную роль играет сотрудничество исполнителя и композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гайдамович Т.* Советская виолончельная музыка // Сов. музыка. 1962. № 1.
2. *Гинзбург Л.* История виолончельного искусства. Кн. 3. М., 1965.
3. *Гинзбург Л.* История виолончельного искусства. Кн. 4. М., 1978.
4. *Грум-Гржимайло Т.* Ростропович и его современники. В легендах, былях и диалогах. М., 1997.
5. *Одоевский В.* Музыкально-литературное наследие. М., 1956.
6. *Раабен Л.* Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. Л., 1969.
7. *Ростропович М.* Любовь к искусству – любовь к людям // Сов. музыка. 1962. № 2.
8. *Щелкановцева Е.* Валентин Фейгин и его время. Харьков, 2003.